UNA ACCIÓN. UN CUADRADO. UN PIANO

María Salgado

Fig. 1. Esther Ferrer. *Huellas, sonidos, espacio* [Huellas, espacio, sonidos 2.jpg]

Fig. 2. Esther Ferrer. *Un espacio es para atravesarlo* [Un espacio es para atravesarlo 2.jpg]

Fig. 3. Esther Ferrer. *Recorrer un cuadrado* [Recorrer un cuadrado 2.tif]

La pieza se titula *TATETITOTU (o la agricultura en la Edad Media)*. Fue emitida en el programa Ars Sonora de Radio 2 y publicada dentro del album *Ríos invisibles* en 1994[1]. "Rigurosamente absurda, como la vida de todos los días en 1994", la acción consiste en "un grupo de gente" que "se desplaza por diferentes lugares repitiendo incansablemente, TATETITOTUTATETITOTU […] como una salmodia interminable y monótona, mientras tanto los niños juegan, los creyentes rezan, lo soldados desfilan, los corredores de bolsa especulan, [...]". Según deja anotado Esther Ferrer en algunas de las partituras escritas tiempo antes de la versión radiofónica de 1994, la performance de esta suerte de coro futurista que ha reducido su lírica y tragedia a la mínima dimensión de seis fonemas puede o bien ser retransmitida en directo o bien ser emitida en diferido.

La única versión en vivo de la acción fue realizada en el Festival Saga de Basilea el 25 de abril de 2009. Fue retransmitida en directo por la radio acompañada de la voz de una locutora que iba describiendo los movimientos del coro y las reacciones de la gente que se topaba con él. La versión que se emitió en Ars Sonora de Radio 2 es un montaje de grabaciones de estudio y audios tomados del archivo sonoro de RNE (pasos, un columpio, una manifestación), es decir, es una obra más propiamente radiofónica. Existe una primera versión de instrucciones de la pieza, titulada "Espectáculo ZAJ", donde se indica que los miembros del grupo transportan sillas plegables que a señal del director van desplegando para sentarse y aplaudir en vez de pronunciar TATETITOTU. Existe otra versión de instrucciones que abre la posibilidad de que la acción sea realizada por una única persona y de que cuando sean varias las personas ocupadas de la acción cada una elija la repetición de una única sílaba de las cinco que componen la tirada. En otra variación textual encontrada en el archivo de Ferrer la pieza es concebida como parte de una *Serie de performances imposibles o casi imposibles* y ubicada en un escenario. Esta versión recuerda a la serie de performances *Un espacio es para atravesarlo / El escenario es para atravesarlo,* en la medida en

1 El disco está publicado en Madrid, Hyades Arts. El productor del disco es José Iges, director del programa Ars Sonora entre 1987 y 2008.

que también consiste en una serie de indicaciones para recorrer un espacio delimitado, de maneras diferentes (e inmotivadas), ante la mirada de un público. Para esta última versión la frase propuesta no es TATETITOTU sino las formas TaTaTaTa, TeTeTeTeTe, TiTiTiTiTi, etc.

Es interesante observar cómo algunos elementos de las variaciones recién descritas a su vez reaparecen en otras proposiciones performativas de Esther Ferrer. El cruce de variabilidad y continuidad entre algunos elementos sustantivos (sillas, sílabas, personas), al menos dos ejes compositivos (espacio y tiempo), y varios métodos de resolución (atravesar un espacio de diversas maneras, ir sumando personas, repetir un motivo) resulta en un índice compositivo muy característico de la obra de Esther Ferrer. *TATETITOTU (o la agricultura en la Edad Media)* también resuena con una forma de paseo que, como aquel primer paseo ZAJ desde la casa de Juan Hidalgo en Batalla del Salado hasta el Colegio Mayor Menéndez Pelayo del 19 de noviembre de 1964, produce unos restos textuales a los que cabe leer en tanto fragmentos de lenguaje, y por lo tanto, en la perspectiva poliédrica de otros lenguajes e índices de la misma época[2].

La lengua contenida por los variados papeles de *TATETITOTU (o la agricultura en la Edad Media)* presenta diferentes utilidades. Hay, por un lado, frases que proyectan las acciones que habrían de ser realizadas durante la ejecución de la obra. Estas frases que contienen instrucciones, en principio, en esta acción, no se pronuncian. En los papeles que hacen de guión de la obra radiofónica aparecen frases que deben ser pronunciadas por Ferrer ("Eso dicen, que son mafias monoteístas") y anotaciones sobre los sonidos de archivo que se han de insertar entre las mismas ("un perro que ladra", "burro que rebuzna", "estación", "agua", "cristal"). Por último encontramos el difuso motivo verbal que da título a la acción.

TATETITOTU difícilmente ocupa categoría de palabra. Se trata de una agregación de sílabas que vagamante remite a las series antaño empleadas en los colegios y escuelas de alfabetización para aprender a escribir una letra consonante, en este caso la "t". Poco más podría apuntarse acerca de un posible significado de la cosa, pues pareciera que la cosa misma consiste en la literalidad de las voces del coro; literalidad obtenida por el amoldamiento de esas voces al bulto de unas sílabas. Dicha debilidad semántica sumada a la incesante repetición, enfatizan la materialidad sonora del trocito de lengua con el que las voces del coro van perforando el espacio acústico de la calle. Como

2 El 19 de noviembre de 1964 Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, trasladaron "tres objetos de forma compleja" a pie desde la casa del primero hasta el lugar donde dos días más tarde presentarían su *Concierto de teatro musical*. Esta que se considera la primera acción del colectivo de hecho consiste en una invitación impresa en un cartón distribuida 24 horas después de ser realizada (ver Ramón Barce en, "España y Zaj. Años 60", texto inédito, 1998).

sucede a las palabras que los niños repiten un número de veces incontable, el hilo de tes, aes, es, ies, oes y us va bordeando la descomposición de su apariencia verbal a medida que pasa el tiempo. En el caso del coro y en el caso del niño, la forma lingüística permanece más como ritmo que como sentido (el ritmo como esqueleto de sentido). En *TATETITOTU (o la agricultura en la Edad Media)* el tiempo que pasa transcurre al ritmo que marca una sucesión de sílabas organizadas según el orden vocálico establecido (a e i o u), es decir, que la pieza no solo contiene un pedazo de lengua, sino que de dicho pedazo extrae buena parte de su temporización.

Como todas las acciones de Esther Ferrer, *TATETITOTU* logra regular y marcar el paso del tiempo de forma muy sencilla y eficaz. Sobre este asunto, Ferrer misma refiere que le "agrada dar sencillamente un ritmo al tiempo que pasa, pues el tiempo de una acción es también el tiempo de la vida y de las vidas de todos los presentes"[3]. Si se trata de conformar un poco de tiempo en una forma que como tal se sustraiga de la vida de todos los presentes para ser así percibido, ¿qué otra forma mejor para percibir el tiempo de un modo monótono y previsible, regular y proporcionado, que ir cambiando de vocal? Las vocales hacen aquí de contador, al igual que los numerales van marcando el paso del tiempo en piezas como *Concierto ZAJ para 60 voces* ("un minuto", "dos minutos", "due minuti", "tre minuti") o *Al ritmo del tiempo* ("treinta", "two", "quatre"), otra obra radiofónica de Esther Ferrer[4]. El contador de *Al ritmo del tiempo* es doble: asciende y desciende por la escalera de números a lo largo de treinta minutos ("treinta", "un minuto", "twenty-nine", "dos minutos" ... "veintiocho minutos", "two", "veintinueve minutos", "un"). El tiempo, digamos, no dicho, que ocurre entre los numerales de *Al ritmo del tiempo* se escucha transcurrir en el sonido de las manecillas de un reloj. Cada segundo de esta pieza tiene, pues, una marca literal mecánica, mientras que cada minuto tiene una doble marca literal, hecha de números, por lo que la frase que a cada minuto se repite idénticamente ("un minuto más") suena como una especie de añadido o sobrante o desvío de la cadena principal. La redundancia, reforzada por el eco impreso sobre el audio, convierte a una frase tan extremadamente seca y prosaica como "un minuto más" en casi un *memento mori*.

La acción descrita en los papeles de *TATETITOTU* constaría, pues, de un movimiento en el espacio

3 "It's all about looking. Interview with Esther Ferrer", en *Esther Ferrer*, Roskilde (Denmark), Museet For Samtidskunst, 21 september 2001-10 februar 2002, p. 29 [cat. exp]. La traducción es mía.

4 Una versión mezclada en directo fue emitida el 17 de febrero de 1992 en Ars Sonora. La producción es de José Iges. La base de la obra se grabó en el estudio de Música 2 de RNE, con Manuel Álvarez y Juan Manuel Pérez como técnicos.

de un grupo de personas al ritmo que propicia la repetición insistente de un motivo verbal fijo. La acción también funcionaría como una suerte de aparato de captura de los sonidos (verbales y averbales) que a su alrededor se fueran sucediendo en tanto inserta un dispositivo de retransmisión (radiofónica) en un contexto real. Un aparato de apropiación. La voz del coro haría de dial de las frecuencias sonoras que se le fueran adhiriendo al tiempo que paseara su reluciente y lisa oquedad. El hilo verbal sobre el que se impregnarían las emisiones de quienes se fueran cruzando con la perforadora, abriría un canal de escucha similar al conseguido por dispositivos musicales de duración –como el *4:33* de John Cage–, o de repetición –como las *Vexations* de Erik Satie. En tanto las tres obras reducen el rango de sonoridad a un mínimo de 18 notas 840 veces repetidas (Satie), cinco sílabas incesantemente pronunciadas (Ferrer) o el mero silencio (Cage), producen la necesidad de una apertura de la escucha del contexto a partir o a través del texto (o música) en cuestión. Al rebajar gran parte de la gravedad expresiva y sobreabundancia semántica con que las obras del pasado absorbían la atención de los oyentes, desabsorben la atención del ojo del centro de la escena, al espectador de la idea del autor y a la emoción del talento de atracción.

La proliferación de dispositivos de apropiación como una suerte de red de antenas de captación indiscriminada instalada en el medio del espacio auditivo ordinario, produjo una extraordinaria ampliación del radio de escucha y del rango de sonidos disponibles para la música y la poesía del siglo XX. Si bien las artes escritas del XX experimentaron con las extraordinarias texturas capturadas por los dispositivos de apropiación (collage, *détournement*), es probable que en general fueran más tímidas que las artes sonoras a la hora de explorar las potencias textuales ofrecidas por las tecnologías de registro (cinta, vídeo, digital, etc). El poder simbólico que todavía ejercen la letra impresa y el libro dificulta la inclusión de los audios como, digamos, textos de pleno derecho, pero, tal y como señala Charles Bernstein en su último libro, "las grabaciones de audio nos proveen de un recuerdo más denso del tono, el ritmo, la entonación y el acento, del que nos traen los textos comprimidos en los treinta caracteres del alfabeto fonético"[5]. La escucha atenta y comparada de los dos audios de *TATETITOTU* disponibles nos permite, por ejemplo, atender a la variación de la cualidad fonética de la "t" y de las cinco vocales del castellano cuando son pronunciadas por un coro de personas que viven en Suiza respecto de cuando son pronunciadas por un coro de personas que viven en España.

La modulación del acento es un vector acústico que de nuevo se resalta gracias al contraste con la reducida semanticidad del motivo TATETITOTU. La diferencia de lenguas entre los miembros del

5 "Sounding the word", en *Pitch of poetry,* Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 33.

coro de Basilea y los miembros del coro español no es óbice para comprender qué está pasando en ambos casos. Tampoco lo es en *El arte de la performance: teoría y práctica,* una performance en forma de conferencia impartida en un idioma inexistente. El idioma empleado en *El arte de la performance* no consiste en un código estable regulado por una gramática descifrable sino en un hilo sonoro modulado de forma parecida al de cualquier idioma, dentro del cual van apareciendo una serie de sustantivos clave para describir el asunto en cuestión, además de unos gestos corporales de pragmática evidente. El resultado es nuestra perfecta comprensión de un contenido que, como en muchas otras conferencias perfectamente normales, no consiste en algo más, ni en nada menos, que un tono impreso sobre un esquema semántico (el significado como tono). La idea de entendimiento queda, así, complejizada por un uso de la lengua bien distante o disociado de la centralidad semántica que caracteriza otros usos más estandarizados. Todas estas piezas de verbalidad aparentemente reducida (unas sílabas, unos sustantivos, unos numerales) en verdad amplían la lengua a un rango de ritmos, tonos, gestos y acentos que desborda el estrecho canal de sentido entre cuyas paredes constreñimos y atenuamos nuestra experiencia del lenguaje.

Un buen número de obras de Esther Ferrer opera en el lenguaje de modo sencillo y eficaz. En algunas piezas como *Dans d'autres lieux* o *Espectáculo,* el lenguaje verbal es protagónico. *Dans d'autres lieux,* que forma parte de *Je vais vous raconter des performances*, consiste en la lectura en voz alta de un breve texto del que se va restando una palabra con cada repetición, o deberíamos decir "variación", pues ¿puede considerarse repetición la lectura de un texto no idéntico? ¿A qué grado de literalidad se define la identidad entre dos textos? Como sucedía en la famosa *I'm sitting in a room* de Alvin Lucier, la frase misma de la pieza de Ferrer contiene, o va conteniendo, una descripción de la operación que se está llevando a cabo, es decir, en este caso: una variación de lectura que queda guardada (o grabada) en la frase recién sucedida y sirve, por tanto, de base para la siguiente variación:

> *Dans d'autres lieux, pour la même raison ou une autre, je fais une nouvelle variation, si elle me plaît je la garde aussi > d'autres lieux pour la même raison ou une autre je fais une nouvelle variation, si elle me plaît je la garde aussi > [...] > je fais une nouvelle variation, si elle me plaît je la garde aussi [...]*

El uso del lenguaje como uno más de los materiales disponibles caracteriza las poéticas conceptuales que emergen en el espacio occidental desde principios de los años 60. Si hay una característica de época, no medieval sino moderna, una *agricultura moderna,* que defina el arco de las neovanguardias de los años 60 y 70, precisamente radica en haber reenfocado la condición,

cualidad e intensidad lingüística de todos los objetos, situaciones, sonidos y textos, en sintonía con los movimientos filosóficos que como la filosofía analítica o la deconstrucción venían repensando lenguaje y escritura desde el medio siglo. Ya desde finales de los años 40, movimientos poéticos como el Concretismo habían retomado el plan de exploración de la materialidad lingüística que iniciaran algunas vanguardias de los años 10. Los poetas concretistas casi siempre se mantuvieron al interior del espacio de la página, respetando los límites de un libro cuya forma había entrado en transición a partir de *Un coup de dés* de Mallarmé. Con y después de John Cage, el salto FLUXUS, es decir, en la península, el salto dado por ZAJ y otros exploradores como la CPAA, y después por los artistas conceptuales, consistirá en explorar en ese afuera-del-libro constituido por los juegos de lenguaje que instituyen los contextos, códigos, e intercambios sociales de cualquier emisión significante. La salida al frío espacio exterior desde los confortables contornos del poema en verso, las viejas murallas del objeto plástico y los bordes armónicos de la composición musical, supondrá, además de un exuberante cruce interartístico o *intermediae*, una poderosa expansión de las nociones de lenguaje y escritura. La ruptura más radical de las prácticas, digamos, más *lingüicistas,* del periodo que nos ocupa, de hecho no consistirá, o no solo consistirá, en emplear letras, palabras y frases, el *printed matter* que decía Roberth Smithson, como si fueran madera, rocas y textiles; sino en extrapolar una idea de escritura expandida o mecánica articuladora capaz de operar con lenguaje (y trozos de felpa, basalto negro o sillas de madera) entre diversas superficies de inscripción, a diversas escalas de tamaño, duración, etc.

Es una noción expandida de escritura la que propicia una, digamos, tridimensionalización del lenguaje en el espacio redescubierto como oral, gráfico y pragmático. Esta noción expandida reintegra las tres materialidades del lenguaje (gesto, grafía, sonido) que una noción logoalfabetista había, por un lado, escindido en una división binaria (el habla vs la escritura), encerrando la escritura en las letras impresas, una sintaxis cerrada por los encadenamientos argumentales de la prosa, una programación semántica normalizada para el intercambio de información, y una pragmática libresca. Si a la contra del sistema alfabetista, consideramos la escritura, *gramatológicamente* (Derrida), como quiebre de alguna superficie para su inscripción; como discontinuidad en una continuidad serial, es decir, como intervención sobre un patrón para la retención, exceso o sustracción; como articulación de espacio y tiempo en la grabación de la lengua para un registro que se recuerde o memorice *en* o para alguien; o como huella o marca susceptible de ser leída, por más que cuente con una condición efímera; podríamos llegar a sustituir lengua por (cualesquiera otros) lenguajes y a obtener de la ecuación un mecanismo inscriptor que no precisa de verbos para estar *escrito,* ni de notación musical para *anotar* una obra musical. Dicha expansión o

ampliación de la idea de escritura es la que hará que de pronto sea sencillo llamar “poema” a una serie combinatoria de números primos, como hace Ferrer con el vasto conjunto de lienzos y papeles que desde inicios de los años 80 agrupa bajo el título de *El poema de los números primos,* o a una serie de frases y dibujos anotados en un papel desprovisto de cualquier notación musical, “partitura”. Las numerosas partituras de acción que ha ido produciendo a lo largo de los años, constituyen una zona importante de la obra expandida de Esther Ferrer.

A cierto grado, y en cierto modo, la composición de tiempos y espacios *a ritmo* es el quid de la cuestión para la poesía y para la *no poesía,* y uno de los puntos donde poemas, partituras musicales y partituras de acción acercan sus hechuras como bocas del riego abierto por el fluir de las artes sonoras, las artes escritas y la performance de mediados del siglo XX. Si convenimos que el lenguaje también tiene o toma forma o forma tomas o conforma tiempo (oral) y espacio (gráfico) y cuerpo (gesto), no nos resultará tan raro concebir que a cierto grado, y en cierto modo, los textos de la poesía (mayormente verbal) también vendrían a hacer de partitura para la activación de un ritmo de sentidos (ojo, oído, sentido). Un texto es, como mínimo, una partitura de sonorización condensada en las letras del alfabeto fonético. Un poema es un texto al que, además, y de forma más intensa, se adhieren modos sociohistóricos de lectura en voz alta. A cierto grado, y en cierto modo, texto y partitura podrían ser consideradas como interfaces gráficas entre lo que aún no suena y lo que suena, entre lo que aún no se mueve y lo que ya puede moverse (aproximadamente) al ritmo anotado sobre una hoja.

Cierta idea de escritura no como anotación de unas letras en un papel, digamos, bidimensional, sino como mecánica ampliada para la inscripción de cualquier superficie material tiene consecuencias afuera y adentro de los límites del libro. Afuera, porque permite todas las conmutaciones y transposiciones de superficies, métodos y estructuras que se quiera imaginar. Adentro, porque abre y multiplica las posibilidades formales de unos textos restringidos a unas letras que el alfabetismo determina como invisibles y escasamente vinculadas con la oralidad. La idea de que gesto, grafía y sonido componen el lenguaje, como el agua es hielo, líquido y vapor, y, por lo tanto, conviven en cualquier texto, abre el paso a la intensificación gráfica –que tan problemáticamente se llama “poesía visual”–, o a la intensificación oral que deviene, a su vez, en la reapertura de la exploración de, digamos, *la performance de la palabra*. La idea de que cada texto contiene la potencialidad de un decir, de un ver, y de un hacer, o performar, y que en cualquier remediación textual estas dimensiones se van modificando de a tres, resulta en un estallido de las formas verbales tan exuberante como el que tiene lugar para las formas plásticas del periodo.

Esta expansión hacia afuera y hacia adentro podría quedar sencilla y brillantemente descrita en la partitura de acción de *Huellas, sonidos, espacio* de Esther Ferrer, si por unos segundos nos permitiéramos leer un texto de acción como un texto de poética. *Huellas, sonidos, espacio* es una de las partituras más antiguas escritas por la artista. Se remonta a los años 60. La primera vez que se accionó fue dentro de las *Acciones corporales* de 1975, por lo que puede encontrarse una versión de la misma dentro de las *Acciones corporales* de 2013[6]. Por cierto que la estructura de movimientos de 1975 (círculos > rectas) es invertida en la versión de 2013 (rectas > círculos). Donde la partitura dice espacio, además de un espacio físico, podría leerse una lengua; donde dice llenar, podría leerse escribir. Bajo la sustitución propuesta, un texto podría, por unos segundos, ser descrito como un pedazo de lengua *escribible* sin dejar marca visible (por ejemplo con la voz) o dejándola (con un pigmento):

> Se trata de recorrer un espacio llenándolo de huellas y sonidos.
> Cada cual puede inventar la forma de hacerlo que mejor le convenga.
> Puede realizarse "visible" (con los pies descalzos impregnados de un colorante, o sobre arcilla, u otro material que conserve la huella) o "invisible".
> Todas las versiones son válidas. Entre ellas:
> Una persona recorre un espacio dado andando lentamente de esta forma
> Luego lo recorre de esta otra:
> de esta otra:
> y de esta otra:
> Todos los sonidos son válidos, corporales o no.
> La performance puede ser hecha también por cuatro personas sucesivamente a la vez que lo que puede crear problemas de circulación interior que se solucionarán como se pueda.

Fijémonos ahora en los dibujos contenidos en la partitura *Huellas, sonidos, espacio* [fig.1] Comparémoslos con los dibujos contenidos en un par de las partituras de *Un espacio es para atravesarlo* [fig.2] y *Recorrer un cuadrado* [fig.3]. De *Huellas, sonidos, espacio* se puede ver registro en los dos vídeos de *Acciones corporales* ya mencionados; de *Un espacio es para atravesarlo* existe un vídeo producido por la artista para suplir su ausencia en un festival de Polonia, es decir, que no se trata de un registro propiamente, sino de de una obra videográfica; el registro disponible de *Recorrer un cuadrado* es sonoro y no visual, su calidad es excelente. Existe una continuidad formal en la textura de estas partituras que es muy característica de bastantes restos

6 Existe registro en vídeo de ambas acciones. En el vídeo de 1975, la parte de *Huellas, sonidos, espacio* ocupa la franja entre los minutos 22:45-34:42; en el vídeo de 2013, los min. 26:40-38:05.

escritos de las acciones de Esther Ferrer. Dicha formalidad tiende al cuadrado, o al triángulo, aunque también se encuentren algunos círculos, y movimientos circulares; contiene letras que marcan posiciones en el espacio (esquinas de un cuadrado) o entidades (personas que han de moverse); y en general prefiere ejes verticales, horizontales y diagonales, y/o desplazamientos de raíz geométrica (como el hexágono de algunas planillas de las obras de números primos). Un cuadrado dibujado delimita un espacio. "Atravesar un espacio" requiere un tiempo. Las tres partituras diagraman el tiempo y el espacio de las acciones mediante dibujos, frases y letras bastante análogos, por lo que cabría suponer que las tres resultaran en un ritmo de ejecución sostenido, y hasta característico, de la obra de Esther Ferrer. No obstante dicha continuidad, las tres emplean un tipo de notación que ni pretende ni finge la transcripción exacta, y unas indicaciones que, al contrario, asumen y convocan la variabilidad que los cuerpos vivos imprimen cada vez que interpretan cualquier partitura: "cada cual puede inventar la forma de hacerlo que mejor le convenga", "el ritmo de la acción es libre", "se puede realizar al ritmo que se desee, rápido o lento, toda seguida o descansar", "todas las versiones son válidas incluida esta". La comparación de las diversas grabaciones sonoras o audiovisuales de las tres piezas con las variadas partituras existentes y de las distintas partituras entre sí, arroja siempre alguna pequeña variación, aunque sea de título, que reafirma la imposible identidad entre el guión y el registro, letra y sonido, letra y vida.

Las partituras de acción para Ferrer "no son partituras rígidas en un sentido musical" sino que "pueden ser completamente modificadas, convertirse en otra cosa, algo más importante que la partitura original"[7]. Se trata de guiones cuya ejecución puede ser modificada durante la propia performance, y por lo tanto, variar en la siguiente ejecución dentro de un bucle eterno de recreación. La idea de recreación complica la noción alfabetista de literalidad, el poder simbólico de la letra impresa. Desde la aparición del alfabeto fonético, y más aún desde la invención de la imprenta, las artes escritas fueron atenuando y olvidando su propia variabilidad, aquella contenida en otros modos de escribir, con otras notaciones, y en otra relación con el mundo de las hablas, con el mundo del mundo. El mundo siempre viene a hacer mutar y a complicar la unicidad de la versión. Si las artes vivas necesariamente han convivido más próximas de la mutabilidad de cada interpretación (en los dos sentidos); las artes escritas parapetadas tras las trincheras del escritorio alguna vez han fantaseado con defenderse de la evidente condición cambiante que cualquier emisión verbal presenta en cada memorización, cita, calco, plagio, manipulado, reescritura o

7 Copio el párrafo entero, la traducción del fragmento es mía: "For me, perfomance transforms itself on site. I conceive it, I organize it, I write it, I even make what I call 'scores'. They aren't rigid 'scores', because for me that's what they are, though afterwards, they sometimes become completely modified, become something else, maybe something more important that the original 'score'." En *Esther Ferrer*, óp. cit.

transmisión. *Todas las versiones son válidas incluida esta,* y su variación, *Todas las variaciones son válidas incluida esta* son, pues, un enunciado de poderosas consecuencias y resonancias no solo para las artes sonoras y performativas sino también para las artes escritas, pues asumen que en función de los usos de que se dotan los textos, y en función de la propia vida material que los textos viven en el tiempo, los textos van variando. Relaja el fetiche de la versión original y hasta de la autoría, en tanto entrega a quienes presencian, escuchan o interpretan el guión previo, una parte importante en el conjunto. El papel de quienes usan alguno de estos textos no será ya, o no tanto, el de descifrar un significado o restituir una versión original, sino el de componer una lectura mano a mano con quien escribió el texto en cuestión.

La noción abierta de la función transcriptiva de la escritura y la apertura de la obra a la variabilidad propia de los cuerpos, forman parte del proceso general de liberación de la unicidad, la identidad y la autoría que en los 60 y 70 se vincula, además, con una utopía de liberación política y subjetiva. La proliferación de dispositivos de apropiación, la exploración de las tecnologías de grabación, el uso de la lengua como *materia impresa*, el empleo de estructuras matemáticas u operaciones azarosas, la indeterminación semántica, la intensificación gráfica de las interfaces, la participación activa de oyentes y lectores, procesan un cambio de forma en todos los medios. Un cambio de textura. Un cambio de sonido. Por la misma época en que ZAJ empezaba a ofrecer “conciertos de teatro musical” donde era posible no escuchar ninguna melodía, algunos poetas empezaban a no sonar en castellano endecasílabo mediante la cacofonía y la cacografía (Ignacio Prat, algunos poemas de Fernando Merlo), el juego tipográfico (poetas del grupo NO) o la permutación y repetición con que José Luis Castillejo, miembro de ZAJ, construye *La Política* (1968)[8]. Todos estos poetas en general también quisieron renunciar a la metaforicidad, el sentimentalismo y el yoísmo que caracterizaban cierta idea heredada de poesía.

La armonía *otra* que resulta de la desarmonización de las estructuras heredadas por los protagonistas de este cambio general tiene, como dije, mucho de lingüística. Un buen modo de representar una posible historia y hasta poética del cambio de sonido es el *Piano Satie,* producido para la exposición del MNCARS. El piano de cola representa la vieja melodía heredada por FLUXUS/ZAJ, por lo que fue, también, un objeto preeminente para sus operaciones antimelódicas. El *Piano Satie* está sobreescrito por las “indicaciones de carácter” para el intérprete (o, quizá mejor, para el interpretar) apuntadas por el compositor francés en los bordes de las partituras que escribió

8 El libro de Castillejo está editado en Madrid, ZAJ. Para escuchar aquella ola de sonido no endecasílabo, cf. por ejemplo *Así se hacen las efes* de Ignacio Prat, en *Para ti (1963-1983),* Valencia, Pre-textos, 1983; “COTRÁS”, “OSTOFE” y “MATRAZA” de Fernando Merlo, en *Escatófago (1978-1982),* Córdoba, Amigos del autor, 1983; o *NNNNO* de Amado Ramón Millán, Madrid, Gráficas San Enrique, 1970.

entre finales del XIX y principios del XX. Las indicaciones de Satie consisten en palabras y enunciados de significado tan elusivo, absurdo, humorístico o *poético* (en el sentido de inutilidad informativa) como las siguientes: "Mettez vous dans l'ombre" (colóquese en la sombra), "Dur comme le diable" (duro como el diablo); "Sur de velours jauni" (sobre terciopelo amarilleado); "Encore plus barbant, si possible" (todavía más aburrido si es posible). Apuntadas a mano y al margen, las indicaciones traen vectores de vida, cuerpo y singularidad, difíciles de interpretar por un intérprete que no tome, a su vez, algunas decisiones compositivas. Se burlan de la autoridad del autor, cuestionan la idea de transcripción, complican el sentido, prometen la variación, desvían el sonido hacia un terreno de lectura conceptual, lo *textualizan*.

El *Piano Satie* de Esther Ferrer se enlaza genealógicamente con el piano del primer concierto de teatro musical dado por ZAJ el 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, ante el que Juan Hidalgo interpreta *Piano Music Dos* de Walter Marchetti, Ramón Barce ejecuta su *Ejemplo de impulsos*, y alguno de los tres hace sonar el *4:33* de John Cage; también se enlaza con todos los pianos que se exponen en el Museo Wolf Vostell, el primer piano preparado de John Cage y el piano con el que diez pianistas organizados por él interpretaron las *Vexations* de Satie el 9 de septiembre de 1963 en el Pocket Theater de Nueva York, siendo Ferrer, como se ve, una de las pocas mujeres con hueco visible en un árbol genealógico tan homosocial como el de las vanguardias y neovanguardias del siglo XX[9]. El *Piano Satie* es un objeto que resume el plante general de las artes del siglo a la *melodía e imaginería emanada por un alma bella,* o Lírica, al inicio del pliegue interior, trasera o envés, que muy bien podría ser llamado *Analírica*.

9 Información y documentos sobre aquel concierto ZAJ se encuentran reunidos en José Antonio Sarmiento (ed.), *Zaj concierto de teatro musical,* Córdoba: Sensxperiment, 2007. En el Museo Wolf Vostell de Malpartida, Cáceres, se pueden encontrar el *Fluxus Buick Piano* de Vostell (1998), el *Pianoforte luminoso* de Walter Marchetti (1989), y pianos de David Tudor y John Cage. Sobre *Vexations* de Erik Satie y el concierto en el Pocket Theater, ver José Antonio Sarmiento (ed.), *Música y acción,* Granada, Centro José Guerrero, 2012.

HUELLAS, SONIDOS, ESPACIO

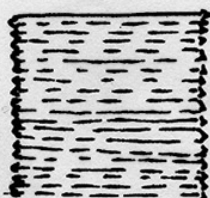
Se trata de recorrer un espacio llenándolo de huellas y sonidos. Cada cual puede inventar la forma de hacerlo que mejor le convenga. Puede realizarse "visible" (con los pies descalzos impregnados de un colorante, o sobre arcilla, u otro material que conserve la huella) o"invisible".

Todas las versiones son válidas. Entre ellas:

Una persona recorre un espacio dado andando lentamente de esta forma



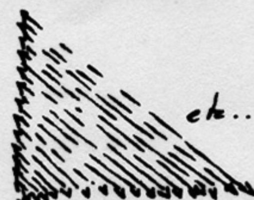
Luego lo recorre esta otra:



de esta otra:

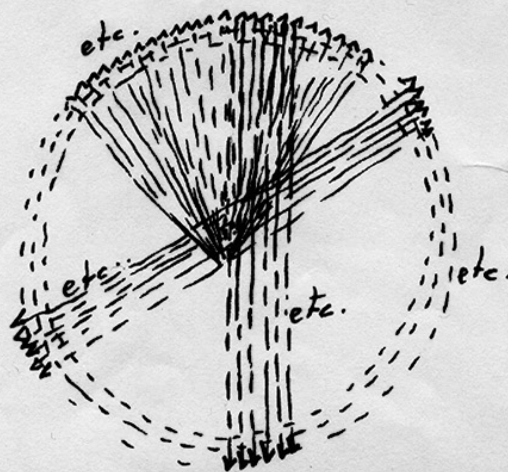


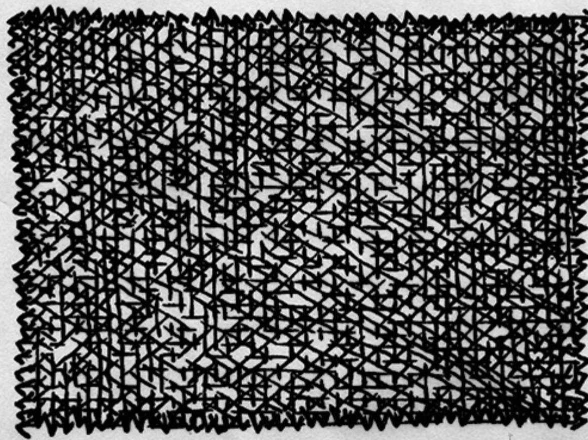
y de esta otra:



Todos los sonidos son válidos, corporales o no.

La performance puede ser hecha también por cuatro personas sucesivamente a la vez lo que puede crear problemas de circulación interior que se solucionarán como se pueda.





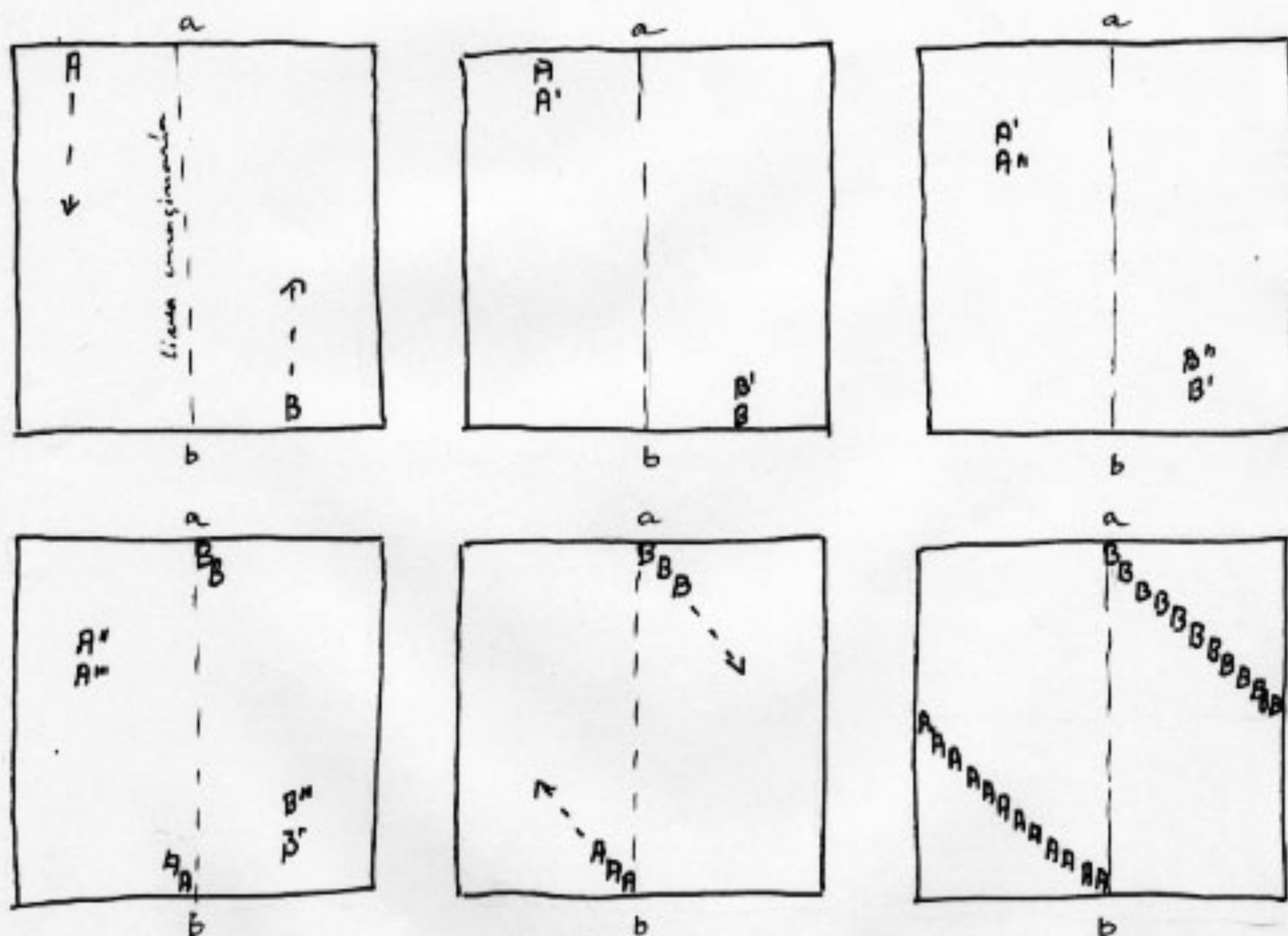
Resultado final visible
o invisible

SERIE : UN ESPACIO ES PARA ATRAVESARLO 2

Se trata de realizar la acción, « Atravesar un espacio » *utilizando sillas. Todas las versiones*
Sòn válidas, incluída esta :

Alquien aparece con una silla, **A**, la colocal al fondo del espacio (lado **a**), centrada con respecto a una línea imaginaria (ver dibujo) que divide el espacio en vertical. Se va por el extremo opuesto.
Sale la misma persona u otra por el lado opuesto (lado **b**) con otra silla, **B**, que coloca en la parte delantera del espacio, también centrada con respecto a la línea imaginaria, pero en lado opuesto, : **b**
Sale la misma persona u otra por el lado **a** con otra silla **A'** que coloca delante de **A** .
Pasa por encima de **A** y **A'**, coge **A** y la coloca en diagonal a partir del ángulo formado por la linea imaginaria del centro y el lado **b** (ver dibujo).
Sale la misma persona u otra por el lado **b** con otra silla **B'** que coloca junto a **B**, pasa por encima de **B** y **B'**, coge la silla **B** y se la lleva al ángulo formado por la línea imaginaria del centro y el lado **a**, colocándola en diagonal.

La acción se repite tantas veces como sillas disponibles. Al final habrá dos líneas en digonal en los ángulos opuestos. El ritmo de la acción es libre así como el espacio a recorrer.



RECORRER UN CUADRADO DE TODAS LAS FORMAS POSIBLES 7

La acción consiste en recorrer un cuadrado de todas las formas posibles. según la partitura existente, que son muchas, pues hay que tener en cuenta que no es lo mismo ir de derecha a izquierda que de izquierda a derecha, ni andar hacia adelante que hacerlo hacia atás.
Esto permite una serie de variaciones considerables y habrá tantas formas de hacer la acción como personas la realicen.
Pueden realizarla una o muchas personas (es más interesante) y en cualquier lugar público o privado incluída la calle que es su espacio ideal.

Se puede realizar al ritmo que se desee, rápido o lento, toda seguida o descansand entre los diferentes movimientos que la componen. En un solo espacio definido de antemano o avanzando continuamente.
De esta performance he realizado diferentes versiones sola o acompañada.

